HANS HOLBEIN d. J.
ZEICHNUNGEN

AUSGEWÄHLT UND EINGELEITET
VON
CURT GLASER

BASEL 1924

BENNO SCHWABE & CO., VERLAG

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT HEIDELBERG

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0007
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Kunsthistorisches
Institut der
Universität
Heidelberg
J. Nr 4407

Eine große Anzahl der in diesem Buch enthaltenen Tafeln ist nach Photographien der Firma Ad. Braun & Co., Dornach (Elsaß), mit deren Erlaubnis wiedergegeben

*

Copyright by Benno Schwabe & Co., Basel (Schweiz)

*

Druck von Ernst Schwabe in Leipzig

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0008
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Kurz vor der Grenzscheide des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts wurde Hans Holbein der Jüngere geboren. Dürers holzgeschnittene Apokalypse bezeichnet das Jahr, in dem der Knabe zu Augsburg das Licht der Welt erblickte. Über die Zeit seiner ersten Jugend brauste jener gewaltige Sturm, unter dem deutsche Kunst aus mittelalterlicher Gebundenheit zu freier und stolzer Größe erwuchs. Da er zu bewußtem Leben erwachte, war der erste Kampf ausgekämpft, der Sieg entschieden. Des jugendlichen Künstlers Weg wurde nicht durch Zweifel beirrt, eine gerade Straße lag vor ihm, als er zu den ersten Schritten sich bereitete.

Selten strahlte ein glücklicherer Stern über der Wiege eines Meisters. Der Vater war ein tüchtiger und angesehener Maler, in dessen Werkstatt schon der Knabe die ersten Handgriffe erlernen konnte, ein freier, beweglicher Geist, begierig, das Neue aufzunehmen, auch wenn es ihm nicht gegeben war, selbst den entscheidenden Schritt zu tun, der um so müheloser dem Jüngeren gelang.

Holbeins Vater gehörte seinem Lebensalter nach zur Generation der Dürer, Grünewald, Cranach, deren Werk die deutsche Kunst über die Schwelle des Mittelalters hinaufführte, in Sturm und Drang eine neue, geläuterte Schönheit schaffend. Der Sohn empfing, was jene erkämpft hatten, als natürliches Geschenk, als Gabe des Schicksals. Aber es war nochmals sein Glück, daß er nicht im Schatten eines der Großen erwuchs, um die Zahl ihrer Nachahmer zu vermehren, daß in der väterlichen Werkstatt nicht ein überragender Geist ihn in seinen Bann zwang, und daß ihm als Erbteil des Blutes die leichte Formbegabung schwäbischen Stammes gegeben ward.

Fast noch im Knabenalter hat Holbein Augsburg verlassen, aber lange noch ist er den Eindrücken seiner Jugend verpflichtet geblieben, niemals hat seine Kunst ganz ihre Abstammung verleugnet. Holbein blieb Augsburger auch in Basel, wohin ein unbekanntes Schicksal den Jüngling früh schon verschlagen hatte, und wenn soviel gewiß ist, daß die neue Heimat seinem Talente bald die Gelegenheit zu freier Entfaltung geboten hat, so besitzt man doch allzu dürftige Kunde von der künstlerischen Umgebung, in der Holbeins Stil seine erste Formung gefunden hat, um Einflüsse zu erkennen, die hier wirksam geworden

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0009
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

wären. Weiß man doch von dem Meister, dem der jugendliche Geselle in Basel sich anschloß, von Hans Herbster, nicht viel mehr als den Namen, hat in Wahrheit kaum sichere und genügende Kenntnis von einer spezifisch Basler Kunst in der Zeit, da Hans Holbein zu dauerndem Aufenthalt in der Stadt sich niederließ.

Besser als über das künstlerische ist man über das geistige Milieu unterrichtet, in das Holbein, achtzehnjährig, im Jahre 1515 eintrat. Basel galt in jener Zeit vor allem als der Hort der Gelehrsamkeit. Erasmus von Rotterdam, der hier in Froben seinen Verleger fand, und der nach mehrfach wiederholtem Besuche im Jahre 1521 aus seiner niederländischen Heimat zu dauerndem Aufenthalt übersiedelte, erwähnt rühmend, wie unter den zahlreichen Gelehrten „niemand sei, der nicht Lateinisch und Griechisch könne, auch Hebräisch wissen die meisten. Dieser ist ein ausgezeichneter Historiker, jener ein eifriger Theolog, noch einer ein erfahrener Mathematiker; der treibt das Studium des Altertums, jener der Rechtswissenschaft. Wo findet man ähnliches sonst? Ich wenigstens habe bis jetzt noch nicht das Glück gehabt, ein so schönes Zusammenleben zu führen. Und was noch mehr in das Gewicht fällt, ist die Reinheit der Gesinnung bei allen, die Heiterkeit des Verkehrs und besonders die Eintracht." Sicherlich ist diese geistige Atmosphäre nicht ohne Einfluß auf die menschliche Bildung, wie auf die künstlerische Entwicklung des heranwachsenden Malers geblieben. Der humanistische Grundzug, die freie und unbefangene Weltanschauung teilten sich hier dem Künstler natürlich mit. Denn wenn auch wenig über die persönlichen Lebensumstände des jugendlichen Meisters überliefert ist, so weiß man soviel doch, daß er jenen Kreisen der Gelehrten nahegestanden haben muß, wie schon der Achtzehnjährige mit dem Pädagogen Oswald Molitor Umgang pflegte, für den er ein Exemplar von des Erasmus „Lob der Narrheit" mit sinnreichen Randzeichnungen verzierte. Es ist ausdrücklich überliefert, wie Molitor in verschiedenen Abendstunden das Werk mit Holbein durchgegangen sei, wie er ihm den Text erklärt habe, und wie Holbein „nachdem es ihm sein Humor eingab, und sichs auf jeden Ort zu schicken schiene, eine ziemliche Anzahl Bilder und Risse mit der Feder beygefüget".

Es scheint, daß an jenen abendlichen Lesestunden bei dem Lehrer, der wohl an dem berühmten Texte den Schülern zugleich die Anfangsgründe der lateinischen Grammatik demonstrierte, außer den Brüdern Hans und Ambrosius Holbein noch andere jugendliche Mitglieder der Basler — „Zunft zum Himmel" teilgenommen haben, da in den zahlreichen Bildchen, mit denen der Rand der Seiten in freier Folge geschmückt ist, die Handschrift mehrerer Zeichner unschwer erkennbar ist.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0010
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Es klingt in diesen zierlichen Illustrationen die angeregte Stimmung eines Kreises in gegenseitiger Befruchtung einander fördernder Künstler wider. Hier ist die einzige Stelle, an der man den werdenden Meister in einer Umgebung Gleichstrebender deutlich erfaßt, Elemente augsburgischer und schweizerischer Bildung einander begegnen sieht. In den Zeichnungen, die auf Holbeins Bruder Ambrosius zurückgehen, verrät sich augsburgische Schulung am deutlichsten, Burgkmairs Formgebung und Erzählungsweise klingen vernehmlich nach. Ein Schweizer Künstler schreibt daneben die derbere Handschrift, die an Urs Grafs zügigen Strich und malerisch breite Formbildung gemahnt. Zwischen ihnen steht Hans Holbein (1), und wenn er in den Randzeichnungen des kleinen Bandes noch als Gleichberechtigter unter einer Reihe aufstrebender Talente erscheint, so tritt doch hier schon seine künstlerische Überlegenheit über den Bruder wie über die anderen Genossen eindrucksvoll in die Erscheinung, denn jener Geist sachlicher Klarheit und natürlicher Anschaulichkeit bildhafter Erzählung, der für die spätere Meisterschaft Holbeins bezeichnend wird, offenbart sich überraschend bereits in den Zeichnungen des jugendlichen Künstlers.

Eingeborenes Talent und frühe Schulung geben Holbeins Kunst von der Jugend an die zweifache Richtung auf freie Komposition und bildhafte Darstellung, die ihm als Erbteil väterlicher Abstammung und der Erziehung in augsburgischer Lehre zuteil ward. Wie die Randzeichnungen zum „Lobe der Narrheit" auf die späteren Bibelbilder und Totentanzerfindungen hinweisen, so offenbart sich schon der Achtzehnjährige als der künftige Meister im Porträtfach, der als Menschenbildner zu Weltruhm emporsteigen sollte. Ist Holbein gerade als Bildnismaler der Lehre des Vaters gewiß zu Dank verpflichtet, so erweist sich seine frühreif selbständige Meisterschaft doch schon in den 1516 gezeichneten Bildnissen des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Frau Dorothea Kannegießer (2, 3). Denn hier waltet im Gegensatz zu der noch einerseits das Typische verallgemeinernden, anderseits das Charakteristische übertreibenden, altertümlichen Porträtauffassung des älteren Holbein die gleiche männliche Sicherheit und überlegen den Gegenstand meisternde Sachlichkeit, die den festen und energischen Schritt der neuen Generation von dem leise gleitenden Schweben der älteren Meister unterscheidet. Gewiß hat Hans Holbein als Erbteil des Vaters den scharfen Blick für die Wirklichkeit, die Freude an der Menschendarstellung überkommen, hat er schon in der Augsburger Werkstatt gelernt, den Silberstift zu führen, der eine unfehlbare Sicherheit von Auge und Hand erfordert, da der scharfe Strich des Griffels kein Zaudern und kein Ausweichen verstattet. Wie das Material der Zeichnung, so ist die Methode der Arbeit die gleiche, die in den Werkstätten des 15. Jahrhunderts geübt wurde. Wie der

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0011
© Universitätsbibliothek Heidelberg

alte Holbein Bildnisstudien mit dem Silberstift zeichnete, um sie in Gemälden weiterzubilden, so hat der Sohn mit dem bräunlich färbenden Stift auf das mit weißer Kreide grundierte Papier gezeichnet und mit dem Rötel leicht getönt, hat die Hauptfarben in kurzer Beischrift notiert, um dann in Ruhe und ohne nochmals das Modell zu bemühen, an das eigentliche Malwerk zu gehen.

So sind Holbeins Bildniszeichnungen als Werkstattmaterial zu betrachten, und sie sind es von diesen ersten bis zu den letzten, die er in England gefertigt hat, geblieben. Holbein ist in anderem Maße Maler gewesen wie Dürer, und die Zeichnung war ihm nicht wie dem Nürnberger ein an sich gleichberechtigtes Mittel künstlerischen Ausdrucks. Holbeins Linie hat nicht den unverkennbar handschriftlichen Charakter, nicht jenes suggestive Eigenleben, das jeder Zeichnung Dürers das besondere Gepräge gibt. Dürer war Zeichner in erster Reihe, und als Zeichner ist er noch aufs stärkste der barocken Krausheit des spätgotischen Lineamentes verhaftet. Holbein war Maler, und er entstammte einer Schule, die niemals jener Entwicklung ins knorrig Verästelte und wurzelhaft Verschlungene gefolgt war, erwuchs in einer Zeit, der die freie und gelöste Form der italienischen Renaissance unmittelbar verständlich und natürlich erschien. Es gibt keinen bezeichnenderen Gegensatz als die Randzeichnungen, mit denen Dürer die Seiten in dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian umzog, und jene anderen, mit denen der junge Holbein die Blätter von des Erasmus „Encomium moriae" schmückte. Dort ein krauses Spiel vielfach verschlungener Linien, die sich bald zu Gestalten verdichten, bald in Ranken versprühen oder in ein freies Schnörkelspiel sich verflüchtigen, hier knapp gefaßt bildhafte Gegenständlichkeit, Linien ohne Eigenbedeutung, die Formen umreißen und sich in kurzen Schraffen zu Tonflächen malerisch zusammenschließen. Dort zeichnerisches Zierwerk, hier malerische Bildgedanken. Dort Farbigkeit in verschiedenen Tinten, hier Koloristik im Schwarz-Weiß.

Die Zeit, in der Holbein lebte, hatte gelernt, die Zeichnung zu schätzen. Der neue Begriff des Künstlertums, der die Meister aus der engen Zunftstube in die Nähe der Fürsten und der Großen im Geiste rückte, ließ die Dokumente ihrer persönlichsten Äußerung als wertvoll und begehrenswert erscheinen. Kunst stand nicht mehr allein im Dienste der Kirche, sie diente zugleich weltlichem Wesen, wurde zweckenthoben Liebhabern zum Sammelobjekt. So entstanden jene Randzeichnungen, so gewiß manche der auf farbig getöntem Grunde mit schwarzer Tusche und weißer Höhung sorgfältig durchgebildeten Blätter, aber fast alles sonst, was an Zeichnungen Holbeins erhalten blieb, galt dem Meister als Werkmaterial, und daß es nicht zugrunde ging, wird allein eben jenem gerade damals erwachten Sammeleifer verdankt, dem als einer der ersten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0012
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

der Professor der Rechte und Freund des Erasmus, Bonifazius Amerbach, huldigte, dessen Bildnis Holbein im Jahre 1519 gemalt hat.

So kann sich das Zeichenwerk Holbeins weder an Umfang, noch an Reichhaltigkeit mit dem Dürers messen. Es gibt nicht so zahlreiche selbständige Gestaltungen, nicht so viele freie Studien, so mannigfaltige Entwürfe für Holzschnitte, Kupferstiche und Gemälde, in denen das allmähliche Reifen eines Kompositionsgedankens oder eines Formmotivs sich verfolgen läßt. Holbeins Zeichnungen verraten fast immer den unmittelbaren Zweck, dem sie dienten, sie sind Porträtaufnahmen oder bildmäßig geschlossene Vorbereitungen für Wandgemälde, die vielleicht ebenso zur Verständigung des Auftraggebers, wie zur Übertragung auf die Mauerfläche bestimmt waren, sie sind Vorlagen für Glasmaler oder Entwürfe für Goldschmiede, aber sie sind in den seltensten Fällen Studien im eigentlichen Sinne oder vom Zeichner als selbständige Kunstwerke erdacht.

Eben aus dem Grunde weil in diesen Blättern wenigstens Hinweise auf die vielfältige Betätigung des Meisters gegeben sind, von der sonst nur wenige Spuren erhalten blieben, erscheinen sie als ein um so kostbarerer Besitz. Denn sehr zu Unrecht lebt Hans Holbein der Nachwelt vor allem und beinahe ausschließlich als Bildnismaler. Wohl nahm in seiner künstlerischen Betätigung dieser Zweig einen großen und einen in späterer Zeit noch zunehmend weiteren Raum in Anspruch, aber den Mitlebenden galt mit Recht Holbein als der Meister der großen Komposition, der bildlichen Erzählung und als der Schöpfer der kostbarsten Prunkstücke deutscher Goldschmiedekunst.

Beinahe nichts ist von all den berühmten Fassadenmalereien der alten Zeit in Deutschland erhalten, mit denen vor allem in Augsburg viele Häuser verziert gewesen sind, nichts von den Wandmalereien des jungen Holbein, dem schon in seinem zwanzigsten Jahre der erste große Auftrag der Art zuteil wurde, als ihn 1517 der Schultheiß Jakob von Hertenstein nach Luzern berief, damit er ein paar Räume im Innern und die Außenwand seines Hauses mit Bildern schmücke. Das Haus selbst steht nicht mehr, und die Kopien, die vor dem Abbruch im Jahre 1825 genommen wurden, geben die Originale Holbeins nur in arger Entstellung wieder. Aber die Zeichnung für eines der Bilder (5), das den Raum zwischen zwei Fenstern im obersten Stockwerk zierte, und ein ornamental durchgebildeter Entwurf, der wahrscheinlich die Gestaltung des Sockelgeschosses vorbereitete (6), vermitteln eine Vorstellung von dem Reichtum an gestaltender Phantasie und der Sicherheit kompositioneller Anordnung, die charakteristisch sind für die Frühreife eines Talentes, dem alle Gaben in die Wiege gelegt zu sein scheinen, das ohne Tasten und ohne Zögern seinen Weg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0013
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

findet, dem alle äußeren Anregungen wie von selbst zufliegen, ohne daß in harter Schule eine Auseinandersetzung mit dem Fremden notwendig würde.

Von Augsburg her war Holbein mit der Formenwelt der Renaissance vertraut, noch ehe er selbst italienischen Boden betreten hatte. Seine Vorstellung von antikischer Art, von den Säulenordnungen und Schmuckformen des Südens war an Burgkmairs Schöpfungen genährt, und diese festlich fröhliche Augsburger Weise trug Holbein nach Basel, wo sie gut zu der Stimmung einer heiteren Weltlichkeit zu passen schien, die Erasmus der Stadt nachrühmte.

So war Holbein innerlich wohl vorbereitet, als er sich zur Fahrt über die Alpen rüstete. Man weiß — obwohl urkundliche Nachrichten allerdings fehlen — daß er im Jahre 1518 von Luzern nach Oberitalien, nach Lugano, Como, Mailand gereist ist, und die Spuren dieser unmittelbaren Berührung mit südlicher Kunst werden sehr bald in seinem Schaffen offenbar. Aber das Fremde ist mit einer freien Leichtigkeit verarbeitet, die davon zeugt, wie es als ein Eigenes empfunden wurde. Spielend arbeitet die Erfindungsgabe in der antikischen Formenwelt. Es ist nicht der harte Zusammenprall wie in Dürers Schaffen, sondern eine glückliche Bereicherung, es wird nicht der Widerstand einer anders gewöhnten Hand fühlbar, vielmehr die freudige Aufnahme eines dem geschmeidigen Strich angemessenen Motivenschatzes.

Als Holbein im Jahre 1519 aus Italien zurückkehrte, war seine Kunst bereichert, aber kaum in tieferem Sinne gewandelt. Es hat ihn in der Folge nie wieder nach dem Süden gezogen. Er hat kaum noch fremder Anregungen bedurft. Er fand in sich alle Kräfte, und diese Kräfte versiegten nicht, sondern entfalteten sich aus sich selbst, ob er nun wieder in Basel lebte, wo kein anderer mit ihm sich zu messen vermochte, oder in London, wo er als Künstler ganz für sich stand.

Die Scheinarchitektur, in die Holbein das Sockelgeschoß des Hertenstein-Hauses umbildete, ist die erste seiner genialen Auflösungen unregelmäßig gotischer Wandflächen nach dem Kanon der italienischen Renaissance, wie sie in Augsburg verstanden wurde. Eindrücke der Reise sind unverkennbar, Erinnerungen an bestimmte Bauwerke, an einzeln aufzuweisende Zierformen werden lebendig, und doch sind diese Schmuckmotive, sind diese Säulen und Putten, diese Fruchtkränze und Meerwesen Holbeins Eigentum, ist vor allem jener Rest des Irrationalen in der scheinbar klaren Durchsichtigkeit des architektonischen Aufbaus ein Erbteil deutschen Stammes, das Holbeins Fassadenmalereien neben allen italienischen Lösungen so phantasievoll erscheinen läßt.

Die Erfahrungen, die er bei der Bemalung des Hertenstein-Hauses gesammelt hatte, konnte Holbein nützen, als er im Jahre 1520 an die unendlich schwie-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0014
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

rigere Aufgabe ging, die unregelmäßig gotische Fassade des „Hauses zum Tanz“ in Basel in eine reich bewegte Palastarchitektur umzuwandeln. Auch diese Fassadenmalerei ist verloren wie alle Wandbilder, die Holbein geschaffen hat. Aber ein glücklicher Zufall bewahrte neben einem vielleicht eigenhändigen Teilaufriß den zugehörigen ersten Entwurf (11), der einen Einblick in die Arbeitsweise des Meisters verstattet. Mit eilender Feder sind die Hauptumrisse niedergeschrieben, mit einem leichten grauen Ton sind Lichter und Schatten angegeben. Die Handschrift ist sorglos, der Strich, wenn man dem Verlauf im einzelnen nachgeht, beinahe unsicher. Man kann es tadeln, wie die Baluster, die das Geländer im zweiten Stockwerk tragen, unregelmäßig, fahrig gezeichnet sind. Aber nicht auf solche Einzelheiten kam es dem Meister an. Er dachte nicht an Gleichmaß und Schönschrift. Er hatte das Ganze im Auge, notierte einen ersten Bildgedanken, in dem das Gerüst des Aufbaus im wesentlichen bereits fertig beschlossen lag. Alle Hauptakzente sitzen schon in diesem ersten Wurf. Selbst die Figuren fehlen nicht, mit denen die Architektur belebt ist. Denn sie sind nicht zufällige Staffage, sondern sinnvolle Elemente der plastischen Gliederung. Gerade diese Figuren sind in ihrer knappen Fassung mit wenigen Federstrichen und breiten Tuschlagen, die auf den Zeichenstil des Luca Cambiaso vorausdeutet, ein Beispiel für die unvergleichliche Formvorstellung und die unfehlbare Treffsicherheit, über die Holbein verfügte. Kein anderer zu jener Zeit wäre imstande gewesen und hätte es gewagt, so souverän eine Gestalt zusammenzustreichen, auf alle Einzelheiten verzichtend, den Gesamtrhythmus einer Haltung, einer Körpergeste in äußerster Kurzschrift zu umreißen.

Wieder deutet nur der Begriff der Werkzeichnung die Kühnheit einer Formvereinfachung, die den das Einzelne prüfenden Augen der Zeitgenossen unbegreiflich erscheinen mußte. Mit dieser ersten Niederschrift steht das ausführlich durchgebildete zeichnerische Modell (12), das der Wandmalerei zugrunde gelegt wurde, in so auffallendem Widerspruch, daß es nicht ganz leicht fällt, die Hand des Meisters in dem Blatt wiederzuerkennen. In der Anlage der Architektur ist manches verändert. Die scharf verkürzte Säulenstellung ist vor den rückwärtigen Torbogen gezogen, um die räumliche Beziehung zu klären, obwohl eine deutlich auflösbare Grundrißkonstruktion so wenig in Holbeins Absicht lag, wie in der Tendenz der altrömischen Dekorationsmaler, von deren Werken er gewiß Kunde hatte. Aber nun wird die Hand zu sorgsamer Kalligraphie gezwungen. Der Strich wird sauber und in seinem Gleichmaß beinahe ornamental. Nun erst wird die Architektur mit allem Zierrat versehen, wird der Bauerntanz eingetragen, der den Fries über dem Sockelgeschoß umzieht, werden die Figuren in allen Einzelheiten sorgfältig durchgebildet, und farbige

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0015
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Anlage vollendet den Eindruck geschlossener Bildmäßigkeit, der vom Zeichner beabsichtigt war.

Man kann sich vorstellen, welche Wirkung Holbeins festliche Fassadenmalerei in Basel geübt hat. Der Ruhm des jugendlichen Meisters war begründet. Kein Zweifel, daß unter den Künstlern der Stadt ihm der Vorrang gebührte, daß kaum irgendwo dieser Maler seinesgleichen fand. Aufträge fielen ihm zu. Die Bemalung des Hauses zum Kaiserstuhl (13) scheint der des Hauses zum Tanz rasch gefolgt zu sein, und als der Entschluß gefaßt wurde, den Groß-Rat-Saal mit Wandbildern zu schmücken, traf mit Selbstverständlichkeit Holbein die Wahl.

Die Örtlichkeit war wenig günstig, und Holbein scheint nicht die rechte Freude an dem Werke gefunden zu haben. Die Kompositionen, von deren einstiger Gestalt wenigstens eine eigenhändige Zeichnung (14) Zeugnis ablegt, gehören nicht zu seinen glücklichsten Schöpfungen. Im Jahre 1522 wurde die Arbeit abgebrochen, um erst viel später, nach der Rückkehr des Meisters aus England, wieder aufgenommen zu werden.

In den acht Jahren, von 1519 bis 1526, die Holbein wesentlich in Basel verbrachte, muß er eine außerordentlich umfangreiche Tätigkeit entfaltet haben. Neben den großen Wandmalereien gingen kirchliche Aufträge einher, es entstanden Altartafeln, Orgeltüren, Scheibenrisse, die Buchdrucker bewarben sich um Illustrationen von der Hand des berühmten Künstlers, zahlreich waren die Zeichnungen für den Holzschnitt, und endlich nahmen Bildnisbestellungen die Zeit des Vielbeschäftigten in Anspruch.

Von allen diesen Zweigen eines ausgebreiteten künstlerischen Schaffens hat sich ein reichlicher Niederschlag auch in dem zeichnerischen Werke Holbeins erhalten. Den alten Themen der christlichen Kunst hat Holbein ihre letzte und im Sinne der Zeit reifste Formulierung in Deutschland gegeben. Er hat das Motiv der jungfräulichen Gottesmutter in mehreren schönen Helldunkelzeichnungen abgewandelt, deren bildmäßige Vollendung ihnen eine besondere Stellung im Werke des Meisters sichert (8, 17). Es sind nicht Studienblätter, sondern abgeschlossene Kunstwerke in der damals beliebten Manier weißgehöhter Zeichnung auf farbig getöntem Grunde.

Zum erstenmale erhebt sich deutsche Kunst in diesen Schöpfungen zur freien Reife klassischer Gestaltung. Wohl ist es Italien, das dem jugendlichen Meister die Hand gelöst hat. Aber er wurde drunten nicht ein ängstlich nachbildender Schüler. Er war in der Anschauung der neuen Formenwelt aufgewachsen, und er fand in dem Beispiel der Fremde nichts anderes als die Bestätigung eigenen Wollens. Er brauchte nicht Entlehnungen einzelner Formen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0016
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

da er zu leichter Erfindung begabt war, und er ging verschwenderisch um mit seinen Bildgedanken, da sie in Fülle ihm zuströmten.

Von Altdorfers Märchenzauber ist Holbeins taghell klare Gestaltenwelt ebenso weit entfernt, wie von Grünewalds Gefühlsüberschwang. Seine Menschen leben in der gleichmäßig kühlen Atmosphäre eines gesicherten Daseins. Es sind die überpersönlichen Geschöpfe einer idealen Welt, die nur den Schein der Körperlichkeit mit den Irdischen teilen. Man fühlt es, daß keine Modellstudien diesen Bildungen zugrunde lagen, und man weiß es, wie Holbein die Ähnlichkeit tilgte, wenn er eine Bildniszeichnung zu einem Madonnentypus umbildete, wie es einmal geschah, als er die Porträtskizze seiner Gattin (15) in dem Kirchenbilde von Solothurn verarbeitete. Aber die Schönheit, die er wollte, war auch nicht nach kalter Regel gebildet. Sie erwuchs ihm aus einer warmen Sinnlichkeit. Er erlag nicht dem verführerischen Ideal lionardesker Anmut, dem er in Mailand begegnete, er fand auf eigenem Wege seinen Typus, dessen Schönheit ebensosehr Milde wie Festigkeit bedeutete.

Wie Holbeins Heiligengestalten weit sich entfernen von der Gespanntheit spätgotischer Individualisierung, so ist das Kleid, das sie tragen, unterschieden von dem spitzwinklig hartkantigen Gefälte der alten Zeit, ist ein reiches Gebilde weich in Schattentälern und Lichtflächen sich gliedernder dichter Stoffmassen, in deren freier Lagerung das Körpermotiv deutlich sich abhebt. Wieder ist es charakteristisch, daß nicht ein selbständig gewordenes krauses Lineament die Höhen und Tiefen der Falten umkriecht, daß die Linie als solche verschwindet, weil sie der Form dient, die malerisch in Flächen von hell und dunkel sich modelliert. Man begreift nicht die Schönheit dieser Zeichnungen, wenn man dem einzelnen Strich zu folgen versucht, sondern erst dann, wenn man dem anmutvollen Rhythmus sich hingebend, die freie Lagerung der Glieder nacherlebt, wenn man das wohlige Dasein der Menschen im Raume mitempfindend genießt.

In diesem allgemeinsten Gefühlsgehalt vollendet sich der eigentliche Sinn der Darstellungen. Es handelt sich nicht um das spezifische Erlebnis des Mutterglücks in den Madonnenzeichnungen, nicht um trauliches Familienleben in dem großen Blatte der Anna Selbdritt (16). Ein heiliger Adrian (18), der wie der Zwillingsbruder des heiligen Georg erscheint, den Holbein im Jahre 1522 auf einen Altarflügel malte, ist in dem gelösten Stehen, dem freien Halten von Ambos und Schwert nichts als der Typus edler und selbstgewisser Männlichkeit. Man fragt nicht nach dem Motiv einer nackten Frau, deren Körper in kreisender Bewegung erscheint (Titelbild), weil die Steine, die sie in den Händen trägt, genugsam erklärt sind in der belasteten Schwingung der Arme, dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0017
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

schmerzhaften Ausdruck des Gesichtes, in der alle Muskeln spannenden Drehung einer tänzerisch schwierigen Geste.

In solchen Erfindungen strömte das glückliche Talent des Meisters am freiesten aus. Man meint, daß sie in Fülle ihm leicht von der Hand gegangen sein müssen, da nirgends ein Zögern oder Stocken fühlbar wird, da erste Niederschrift letzte Gestaltung erscheint, und in der Tat hat Holbein in diesen Jahren Erfindungsreichtum verschwenderisch entfaltet, hat in den kleinsten Aufgaben, die ihm zufielen, seiner Formenphantasie freiesten Lauf gelassen. Es soll hier nicht von dem Holzschnittwerk des Meisters gesprochen werden, das in den Bildern zum Alten Testament und dem berühmten Totentanz gipfelt, da keine zeichnerische Vorstudie auf diesen Schaffenskreis hinweist, wohl aber von Holbeins Tätigkeit im Bereiche der Glasmalerei, denn so wenig an ausgeführten Scheiben, so viel ist an Entwürfen zu solchen erhalten, die als unmittelbare Vorlagen für die Übertragung durch berufsmäßig geschulte Glasmaler bestimmt waren.

Die besondere Zwecksetzung bedingte die besondere zeichnerische Anlage. Mit starker Rohrfeder sind die Konturen breit umrissen. Mit dem Pinsel wird die Lavierung einfach flächig aufgetragen, und die farbige Kolorierung beschränkt sich, wo sie gegeben ist, auf wenige, sparsam gesetzte Töne. Vom Jahre 1517 an läßt sich durch die ganze Basler Zeit Holbeins Tätigkeit für die Glasmalerei an zahlreichen Beispielen verfolgen. Man sieht es, wie an die zeichnerisch knorrige Manier älterer, spätgotischer Scheiben anknüpfend, in den frühesten Entwürfen (4, 7) dem Strich selbständiger Ausdruckswert zugemessen ist, wie die Fläche sich mit reichem Lineament überzieht und die Gestalten in gespreizten Posen sich darbieten. Noch im Jahre 1520 zeichnet Holbein mit sichtlicher Freude an kraus verschlungenem Ornament die wuchernde Helmzier eines Wappens (9), aber schon hier ist es nicht so, daß die Formen einander wechselnd durchdringen, sondern Hauptlinien führen den Blick auf deutlichen Bahnen durch das Gewoge, ein an italienischer Form geschulter Geist ordnet die Verschlingungen der Ranken in klaren Rhythmen. Überall liegt altertümliches Motiv mit neumodischer Zurichtung im Streite, wenn eine romanische Archivolte in eine antikische Säulenstellung umgedeutet wird, oder wenn umgekehrt unter einem klassizistischen Blattwulst naturalistisch gebildete Weinranken sich um die Säulenschäfte winden. Aber in den freien Posen der einwärts knieenden Schildhalter kündet sich schon jener besondere Geist gelöster Kontraposthaltungen, der für Holbeins Figurenerfindung bis an sein Ende charakteristisch bleiben sollte.

Holbeins Phantasie hat immer in freiem Spiel mit architektonischen Motiven geschaltet, und der Meister hat es auch in späteren Jahren nicht verschmäht,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0018
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

aus spätgotischem Astwerk und Blattverschlingungen ein reiches Rahmenornament zu bilden (22). Aber im allgemeinen bekannte er sich zu den Formen der italienischen Renaissance und übte seine baumeisterliche Erfindung an säulengetragenen Torbogen und an den luftigen Scheingerüsten reichgeschmückter Hallenanlagen. Man spürt es, wie der Zeichner in solchen Motiven wahrhaft schwelgt. Wie in den Fassadenbauten, so soll man auch hier nicht jeder Form allzu pedantisch nachrechnen. Das architektonische Gerüst bleibt immer Flächenzierat, und wenn man will, so mag man in diesem Rest von Ungeklärtheit das letzte Erbteil gotischer Schulung in der väterlichen Werkstatt erblicken. Auch stehen Holbeins Figuren nicht eigentlich im Raume, sondern vor den Hallen, die sie mehr rahmen, als umfangen. So ist der Pavillon, der hinter dem Einhornwappen sich auftut (30), nicht leicht in seiner Grundrißkonstruktion zu verstehen, und selbst die scheinbar klar gebaute Halle einer Doppelscheibe, in der zur Linken Maria mit dem Kinde, zur Rechten ein Märtyrerpapst erscheint (23, 24), ist doch nur ein rahmendes Gerüst, dessen Funktion sich in der Bereicherung der Fläche und der Kontrastierung ruhender und bewegter Linien erfüllt.

Es ist außerordentlich bemerkenswert, wie der augsburgische Charakter der Holbeinschen Kunst noch in diesen Scheibenrissen unverkennbar sich kundtut. Seine Architekturbildungen und Dekorationsformen sind viel weniger durch jene wohl nur flüchtige Berührung mit lombardischer Kunst beeinflußt als vielmehr aus dem spezifischen Dekorationsstil hervorgewachsen, der sich in Augsburg unter Burgkmairs Führung gebildet hatte. Noch die Gesichtszüge des Märtyrerpapstes (24) erinnern deutlich an Burgkmairsche Typen. Und wenn auch scheinbar italienischen Geistes, so ist doch in ihrer spezifischen Durchbildung die für Holbeins Zierwerk charakteristische Vereinigung belebter Formen mit unbelebter Architektur ein Erbteil augsburgischer Schulung.

Holbeins Figuren scheinen die kontrastierende Begleitung durch Architekturmotive zu fordern, wie der Künstler neben der Steinbank, auf der Maria sitzt, wenigstens zwei Säulenschäfte mit ein paar Linien andeutet (17). Und umgekehrt sucht seine Architektur Bereicherung durch pflanzliche und menschliche Schmuckmotive, und man mag wiederum in dieser spezifischen Neigung der deutschen Renaissance, die Holbeins persönlicher Schöpfung ihr bestes Teil verdankt, einen letzten Rest spätgotischer Überlieferung finden.

Porträtmedaillons verzieren Pfeilerbasen (23), Gebälkverkröpfungen sind mit Büsten bekrönt (30), auf Kapitälen kauern nackte Gestalten (21), behelmte Putten dienen als Schildhalter (26), Architrave sind in Relieffriese aufgelöst (31) und in Bogenzwickeln sind freie Figurenkompositionen angeordnet (22). Zieht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0019
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

man, das Einzelne betrachtend, die Summe aus diesem mannigfaltigen Bilderschmuck Holbeinscher Scheibenrisse, so erkennt man immer aufs neue bewundernd den Reichtum gestaltender Phantasie, die niemals sparend Motive zu wiederholen angewiesen ist oder Modellstudien braucht, die aus einer Fülle lebendiger Formvorstellung nach eigenem Gesetz eine eigene Welt rhythmisch bewegter Menschenfiguren bildet.

Die überlegene Sicherheit, mit der Holbein den menschlichen Körper meistert, gibt ihm die Fähigkeit zu jener freien Geste, die Lionardo zuerst der Welt gezeigt hatte. Jede Bewegung einer Holbeinschen Gestalt schwingt von der Fußspitze bis zum Scheitel aufwärts und wieder hinab, begreift die Funktion der Glieder vollkommen in sich und teilt noch den Zügen des Gesichtes den Ausdruck mit, der niemals ein Gefühl äußert, das nicht zugleich den ganzen Körper in Bewegung setzte. Darum scheinen diese Menschen von keinem eigentlichen Affekte berührt. Ihre ganze Existenz geht auf in einer Gebärde, an die ihr Dasein selbst geknüpft ist. Schmerz ist nicht leidenschaftlicher Ausdruck, ist nicht Schrei der Qual, auch er ist Geste, wie Kampf Geste ist und Tanz und Liebe und Freude. Es ist jene Stimmung klassischer Kunst, die in Griechenland zum ersten Male verwirklicht wurde, die in Italien wiedergeboren ward und in Holbein ihren ersten und einzigen ebenbürtigen Repräsentanten auf deutschem Boden fand.

Wurde von dieser Kunst Auseinandersetzung gefordert mit dem großen Passionsthema christlicher Glaubensgeschichte, so entstand jenes Kompromiß einer Darstellung leidenschaftlichen Geschehens, die nicht aus Leidenschaft geboren ist, wildester Bewegtheit, die sich zu klarer Haltung glättet, mitleidloser Grausamkeit, die sich bewußt ist, daß ihre Marterinstrumente den Gepeinigten nicht berühren. Wer von Grünewald kommt, findet schwer eine Stellung zu der für eine Folge von Scheiben gezeichneten Passion (27-29). Aber Holbein kam selbst von Grünewald, kannte dessen Isenheimer Altar und lehnte bewußt seine Ausdrucksmittel ab. Holbeins Geißelschwinger gehen vollkommen auf in der Körpergeste als solcher. Sie tun nicht Böses um des Bösen willen wie die Schergen gotischer Maler; sie folgen allein dem Gesetz ihrer Funktion. Und ebenso verzieht sich das Gesicht Christi, das hilflos zwischen den Schrägen des nach beiden Seiten emporgezerrten Gewandes erscheint, nur zu dem stummen Ausdruck des Leidens, der ähnlich das Knie beugt, aber es beschleunigt sich nirgendwo das Tempo des Striches, weil leidenschaftlos auch das Leidenschaftliche gestaltet wurde.

Wenn von der Holbeinschen Körpergeste gesprochen wird, so bedeutet das nichts anderes, als wenn gesagt wurde, daß Holbein immer in großen Zu-

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0020
© Universitätsbibliothek Heidelberg

sammenhängen zu denken gewohnt ist. So versteht Holbein das Gewand nicht als etwas vom Körper gelöstes, er zeichnet nicht insgeheim den Akt unter dem Kleide, sondern die Funktion der Gestalt überträgt sich auf ihre äußere Umhüllung. Darum sind die Trachtenstudien, die er gezeichnet hat (32, 33), von so merkwürdig suggestiver Überzeugungskraft. Der Kontrapost eines gelösten Stehens schwingt mit einer natürlichen Selbstverständlichkeit in den Linien des Kleides aus, und das langsame Schreiten klingt wider in dem treppenförmigen Saum und den schräg fallenden Kurven eines schleppenden Gewandes.

So feste Sicherheit körperlichen Daseins und so edle Anmut des Gehabens hatte man in Deutschland vordem nicht gesehen. Hier war alle altertümliche Enge abgestreift, war schmerzhafte Spitzwinkligkeit in wohlige Rundung gelöst, das zufällig Einmalige zu überzeitlicher Existenz erhoben.

Man weiß nicht, welchem Zweck diese Folge von Trachtenstudien diente. Möglich, daß sie auf Bestellung gezeichnet wurde, wie Trachtenbücher damals in Mode kamen. Jedenfalls gehören die Zeichnungen aufs unmittelbarste zusammen mit den Scheibenrissen, denen sie in der Art der Ausführung aufs engste sich anschließen, wie auch die heilige Elisabeth auf einer der schönsten dieser Scheiben (26) einer leibhaftigen Schwester der vornehm gekleideten Baslerinnen gleicht. Ein heiliger Michael (34) endlich stellt sich in diese Reihe, als Entwurf für eine Skulptur, die allerdings im einzelnen der Ausführung in plastischem Material so große Schwierigkeit entgegenzustellen scheint, daß man an die Vorlage für eine Grisaillenmalerei an der Kirchenwand zu denken versucht ist. Unter den erhaltenen Statuen der Zeit findet sich keine, die in schönliniger Bewegtheit und edel gemessener Anmut mit Holbeins Seelenwäger zu wetteifern vermöchte.

Holbein war immer durch seine Begabung auf plastische Gestaltung hingewiesen. Selbst die vielfigurige Darstellung eines Landsknechtskampfes (45), die ein Musterbeispiel für die Beherrschung der freien Körpergeste ist, bleibt in einer flachen Reliefschicht befangen, wie Holbeins Gestalten stets nahe dem Bildrande sich bewegen, die freie Räumlichkeit seinem klaren Denken zuwider erscheint. Es ist bemerkenswert, ein wie geringes Interesse der Meister an der unbelebten Natur genommen hat. Im Gegensatz zu den anderen Großmeistern deutscher Kunst ist Holbein niemals ein Landschaftsmaler gewesen. Es fehlt nicht an landschaftlichen Darstellungen gerade in den Hintergründen der Scheibenrisse (25), und aus der Erinnerung an bestimmte Gegenden konnte auf Holbeins Reiseweg über die Alpen zurückgeschlossen werden. Aber immer ist die Landschaft nur äußerst summarisch als füllende Kulisse behandelt. Dem Pflanzenwuchs ist kein sonderliches Interesse zugewendet. Mit ein paar raschen Linien

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0021
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

wird eine Baumsilhouette umfahren, Stamm und Geäst knapp angedeutet und mit Tuschflecken der Farbton bezeichnet. Wird in besonderem Falle etwa ein Eichbaum groß im Vordergrunde gegeben (21), so werden mehr ornamental und symbolhaft als malerisch und dem natürlichen Eindruck folgend Blätter und Früchte gestaltet, und die Liebe des Zeichners äußert sich mehr als in den Formen der Landschaft in der Staffage mit Menschen und Tieren, wenn der Gebirgspfad zum St. Gotthard gezeigt wird, auf dem Treiber ihre Saumtiere bergan führen (22).

Soll man aus den spärlichen erhaltenen Werken einen Rückschluß ziehen, so muß man annehmen, daß Holbein in seinen Basler Jahren als Bildnismaler verhältnismäßig wenig in Anspruch genommen wurde. Mehrfach hat er den gelehrten Erasmus porträtiert, mit dem er wohl schon seit jener Zeit in persönlicher Beziehung stand, da dieser von Oswald Molitor für ein paar Tage dessen Exemplar seines „Lobes der Narrheit" entliehen hatte, um sich an den Randzeichnungen „nicht wenig zu belustigen". Zwei sorgfältige Studien für die Hände des Schreibenden (35) zeugen von dem Gange der Arbeit, von der Bemühung um die individuelle Form, die Holbeins Bildnisse immer auszeichnet.

Die schönsten Porträtstudien aus Holbeins späten Basler Jahren entstanden nicht als selbständige Menschendarstellung, sondern im Zusammenhang mit dem berühmtesten seiner kirchlichen Gemälde, der Madonna des Bürgermeister Meyer. Es gibt keine gezeichnete Kompositionsstudie zu dem Bilde, das als die Krönung der ersten Schaffenszeit des Meisters gelten darf. Aber aus jenem gleichen Geiste voll erblühter klassischer Meisterschaft entstand um dieselbe Zeit die Malerei der Orgeltüren des Basler Münsters, zu denen ein ausführlich durchgebildeter Entwurf erhalten blieb (37, 38). Die gleiche Mariengestalt scheint in einer anderen Wendung wiederzukehren, und an die Stelle irdischer Stifter treten heilige Begleiter, die in natürlichem Gehaben das Beispiel einer edlen Menschlichkeit geben, wie sie vordem deutscher Kunst kaum noch zugänglich gewesen war. Soll man einzelnes deuten, so mag man auf jenes Engelkonzert hinweisen, das unvergleichlich ist in der klassischen Rhythmik des Gruppenbaues, die in dem scheinbar freien Spiel zufälliger Überschneidungen wie ein natürlicher Wohllaut dem Gefühle sich mitteilt.

Das Madonnenbild, das in seiner feierlichen Würde den Orgeltüren eng verwandt ist, entstand auf das Geheiß desselben Jakob Meyer, der im Jahre 1516 sein und seiner Frau Bildnis von Holbein hatte malen lassen. Er bestellte das Andachtsbild, auf dem er mit seiner Familie als Stifter erscheint, und wie damals mit dem Silberstifte, so zeichnete Holbein nun mit Kreide die Köpfe (41-43), um sie nach der Naturaufnahme ins Gemälde zu übertragen. Wie die

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0022
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Technik sich gewandelt hat, so der zeichnerische Stil und die geistige Auffassung des Künstlers. Die Schärfe des Striches, die sich dem Ausdruck der Züge mitteilte, hat sich gelöst. Das Auge sieht nicht mehr jede Einzelheit, wie die Hand nicht mehr bemüht ist, ihr in jedem Zuge zu folgen. Der Gesamteindruck der Erscheinung wird bestimmend. Der Ausdruck des Modells verrät nicht mehr die Spannung, die ihr durch die angestrengte Beobachtung des Zeichners mitgeteilt wird, er ist gelöster, wie die Haltung freier wird, der Blick klarer und minder scharf fixierend. Auch die Ehefrau erscheint reifer, nicht nur in ihrer fraulichen Würde, da man kaum die zehn Jahre spürt, um die sie mittlerweile gealtert war. Es schwand vielmehr jener Rest engbrüstiger Befangenheit, der mehr dem noch jugendlichen Künstler als seinem wenig veränderten Modell anhaftete. Denn wenn nun die Tochter in dumpf verschlossener Mädchenhaftigkeit vor sich niederblickt, so gewinnt man den überzeugenden Eindruck, daß dieses trotz seiner starken Züge fast noch kindhafte Geschöpf in seinem eigenen Wesen nicht anders dem Zeichner sich dargeboten habe, daß nun der Ausdruck allein dem Modell angehört, dem der Künstler objektiv betrachtend und unbefangen gestaltend gegenübersteht.

Spürt man aber einen letzten Rest solcher menschlichen Befangenheit noch in der ganzen Reihe der Bildnisstudien, so mag man es darauf zurückführen, daß sie im Hinblick auf das Devotionsbild gezeichnet wurden, in dem die Menschen in stiller Andacht erscheinen sollten. Denn man findet keine Spur dieser Sinnesart in dem freien Blick des Jünglings, dessen Antlitz von einem breitkrämpigen Hute beschattet wird (44). Das Blatt ist in farbigen Kreiden angelegt, und man könnte meinen, es sei als endgültige künstlerische Leistung gedacht, wenn nicht die Ähnlichkeit mit den Bildnissen der Meyerschen Familie die Annahme begründete, daß es ebenfalls zur Übertragung ins Gemälde bestimmt gewesen sei.

Die technische Neuerung in der überraschend freien malerischen Behandlung und weichen Modellierung dieser pastellhaft wirkenden Kreidezeichnungen, zu denen die schönen Naturstudien eines Lammes (39) und einer Fledermaus (40) gehören, ist auf eine äußere Anregung zurückgeführt worden. Durch einen Brief, den Erasmus am 3. Juni 1524 an Pirkheimer geschrieben hat, ist man über eine Reise nach Frankreich unterrichtet, die Holbein in dieser Zeit unternommen hat. Auch unter den Zeichnungen ist ein Dokument der Fahrt erhalten in den Aufnahmen der Grabstatuen des Herzogs von Berry und seiner Gemahlin, Jeanne von Boulogne (36). Man hat darauf hingewiesen, daß die neue Technik der Bildniszeichnung in mehreren Kreiden, die Holbein in dieser Zeit angenommen hat, vornehmlich von den Clouets geübt wurde, und in der Tat

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0023
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

besteht eine Verwandtschaft in der Art der Verwendung des Kunstmittels, die den Gedanken einer persönlichen Berührung nahelegen kann.

Ob darüber hinaus Holbein einem eigentlich künstlerischen Einfluß auf seiner Reise nach Frankreich erlegen ist, läßt sich schwer ermessen, da seine starke Natur alles Fremde unmittelbar aufsog und restlos sich zu eigen machte, und weil seine überlegene Künstlerschaft die Arbeit des Schülers rasch über die des Lehrers emporhob. Nur soviel läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß manche französische Bildniszeichnungen der Zeit denen Holbeins eng verwandt sind, und daß eine Beziehung zwischen der Malerei Holbeins und der des Quinten Massys besteht, die auf den gemeinsamen lionardesken Ursprung ebenso zurückgeführt werden kann wie auf die persönliche Berührung, die in Antwerpen stattgefunden haben muß, da Holbein auf seiner Fahrt nach England durch Erasmus in einem Schreiben an Petrus Ägidius seinen Wunsch mitteilen ließ, den berühmten Meister besuchen zu dürfen.

Im Herbst 1526 hat Holbein Basel verlassen. Mißliche Zeitläufe hatten in ihm den Plan reifen lassen, nach England zu gehen. Sicher hat Erasmus, der dort manche Beziehungen unterhielt, den Anlaß gegeben, und den Grund nennt er deutlich in jenem Schreiben an Petrus Ägidius, in dem es heißt: „hier frieren die Künste, er geht nach England, um ein paar Engel*) zusammenzuscharren".

Die ausführliche Zeichnung eines Segelschiffes ist das einzige erhaltene Zeugnis der Reise. Durch Erasmus empfohlen, fand Holbein freundliche Aufnahme im Hause des Thomas More und durch dessen Vermittlung Gelegenheit zu einer Reihe von Porträtaufträgen, die es ihm rasch ermöglichten, die begehrten „Engel zusammenzuscharren". Hier erst, in England, wird Holbein zum Bildnismaler, die zwei Jahre seines ersten Aufenthaltes scheinen ausschließlich mit der neuen Arbeit gefüllt gewesen zu sein.

Thomas More ließ als erster sein Bild malen, und nach ihm saßen hohe Herren aus den Kreisen des Hofes, Sir Henry Guildford, der Stallmeister des Königs (47), und seine Gattin Margaret Bryan (48), Sir Nicholas Carew, der die gleiche Würde bekleidete (49), William Warham, der Erzbischof von Canterbury (50), dem Künstler Modell. Und endlich entstand im Frühling des Jahres 1528 das große Bild, das die sämtlichen Glieder der zahlreichen Familie Thomas Mores vereinte, Holbeins bedeutendste Leistung im Reiche der Portraitmalerei, von der nur noch eine Skizze der Gesamtanlage, sowie sieben Einzelstudien Zeugnis ablegen (51-54).

---

*) Goldmünze = 10 Schilling.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0024
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die andere Atmosphäre, in der sich Holbein in England bewegte, teilte sich auch seiner Kunst mit. Anstatt der Basler Kleinbürger, anstatt der biederen Bürgermeisterfamilie, saßen nun bedeutende Persönlichkeiten, Männer, die zu den Großen ihrer Zeit zählten, ihm gegenüber. Selbst ein Erasmus hatte die enge Gelehrtenstube nicht verlassen, in der er fleißig schreibend von Holbein porträtiert wurde. Thomas More war wohl ebenfalls nach Neigung und Beruf Gelehrter, aber da der König seinen Dienst verlangte, trat er in die Wege der hohen Politik. Holbein scheint es empfunden zu haben, daß eine andere Luft um diese Männer wehte. Mit seinen Modellen wächst seine Kunst selbst an Ernst und Bedeutung. Holbein brachte die Fähigkeit mit, eine menschliche Erscheinung frei zu erfassen. Aber hier erst fand er Gelegenheit, diese Fähigkeit an würdigen Vorbildern zu betätigen. Es entstand eine der großartigsten Bildnisgalerien, welche die Vergangenheit bewahrt hat. Männer von historischem Wuchs leben fort in der überzeugenden Formung ihrer äußeren Erscheinung, die ein Meister von gleichem Range ihnen gegeben hat.

Es war nicht Holbeins persönliche Gewohnheit, sondern es war die Übung der Zeit, daß ein Porträt mit der gezeichneten Aufnahme begonnen wurde, die als Grundlage der malerischen Ausführung, nicht selten in mehrfacher Wiederholung, diente. So haben die Zeichnungen vor den Gemälden im allgemeinen die Unmittelbarkeit der ersten Niederschrift voraus, die allerdings nicht selten durch mangelnde Frische und spätere Überarbeitung beeinträchtigt wird. Immerhin sind gerade aus dieser ersten englischen Zeit genug wohlerhaltene Beispiele geblieben, um die hohe Zeichenkunst des Meisters ermessen zu lassen.

Man bewundert ebenso die Sicherheit der Charakterisierung, die Fähigkeit, eine Persönlichkeit schlagend zu erfassen, wie die malerische Durchbildung, zu der Holbeins Zeichenstil weitergeschritten ist. Wenn schon früher betont wurde, daß nicht das handschriftlich Kalligraphische auf der Linie von Holbeins künstlerischer Absicht gelegen war, so kommt in einer Porträtaufnahme, wie der des jungen John More (53) diese scheinbare Sorglosigkeit des Strichs nochmals deutlicher zum Ausdruck. Zwar sind die Züge des Gesichtes noch langsam umschrieben. Da es aber gilt, Rock und Körperhaltung nur kurz anzudeuten, beschleunigt sich das Tempo, der Strich scheint hier sorglos zu kritzeln, dort eine Fläche in raschem Hin und Her zu überfahren. Aber erstaunlich wächst die farbige Erscheinung im Schwarz-Weiß, steht die Figur in der Fläche, ist eine Hand mit kaum mehr als drei Strichen in Form und Haltung charakterisiert.

Diese bewundernswerte Kunst, in knappem Strich das Wesentliche zu erfassen, eine Individualität mit nicht mehr als ein paar Konturlinien sicher zu umreißen, offenbart sich beinahe mehr noch als in den Einzelstudien in der Skizze

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0025
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

für die Gesamtanlage des großen Familienbildes (51), die nicht nur die Hauptzüge in großen Umrissen festlegt, die vielmehr bis in alle Einzelheiten porträthafter Darstellung die malerische Durchbildung vorausbestimmt. Man wäre leicht versucht, die Zeichnung, die Thomas More eigenhändig mit den Namenbeischriften versah und durch Holbein, der im Jahre 1528 nach Basel heimkehrte, dem Freunde Erasmus übersandte, für das Endergebnis langwieriger Arbeit zu halten, für eine nachträgliche Abschrift, die eigens gefertigt worden sei, um dem fernen Freunde ein Bild der Familiengemeinschaft zu weisen. Aber wenn Holbein selbst am Rande neben der rechts knieenden Frauenfigur bemerkte: diese soll sitzen, so kann damit wohl nur eine im Gemälde beabsichtigte Korrektur angedeutet sein, und man muß das fast Unglaubhafte glauben, daß in diesem erstaunlichen Geiste eine Bildvorstellung, noch ehe sie realisiert wurde, so feste Gestalt gewonnen hatte, daß ein mit dem inneren Auge geschautes Bild in allen Einzelheiten gleichsam pausend in seinen Konturlinien niedergeschrieben wurde.

Wieder wird der Kenner altdeutscher Handzeichnungen, der dieses Blatt etwa mit einem Kompositionsentwurf Dürers vergleicht, die schöne und ausdrucksvoll bewegte Handschrift vermissen. Man kann den Strich trocken nennen. Der Reiz der Zeichnung liegt in der klaren Nüchternheit, in der meisterlichen Sachlichkeit, in der knappen Andeutung des Wesentlichen, die jedem malerischen oder zeichnerisch ornamentalen Reiz bewußt aus dem Wege geht und nichts gibt als gleichsam das Stenogramm eines Gemäldes.

Diese selbe Fähigkeit knappster Formumschreibung charakterisiert die beiden Entwürfe für die Wandbilder im Basler Groß-Rats-Saale, die Holbein nach seiner Rückkehr im Jahre 153o zur Ausführung brachte (55, 56). Die zwei historischen Kompositionen, mit denen er nun die um fast ein Jahrzehnt zuvor begonnene Arbeit zu Ende führte, sind neben einem Bildnis von Frau und Kindern und einem neuen Porträt des Erasmus das Hauptwerk des vierjährigen Aufenthaltes in Basel. Der klare Stil Holbeinscher Figurenzeichnung ist jetzt erst zur vollen Reife erwachsen. Die letzte Erinnerung an jene spezifisch augsburgische Formensprache, die so lange in Holbeins Kunst nachgewirkt hatte, scheint endlich getilgt. Der Rest von Linienornamentik, von krauser Formbezeichnung, von drastischer Überbeweglichkeit der Figur, von spätgotisch plastischer Faltenbildung, den man vergleichsweise in manchen Zeichnungen der frühen Jahre finden mag, ist nun geschwunden. Porträthafte Individualisierung wird aus einer kaum merklichen Abwandlung des gleichbleibenden Idealtypus gewonnen. Die Figuren bewegen sich mit einer einfachen Natürlichkeit, die nichts mehr gemein hat mit der früheren Gespanntheit. Die Komposition ist locker gegliedert, die Funktion jeder Gestalt wie des architektonischen Beiwerks so klar bestimmt, wie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0026
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

die frei gelöste Haltung der einzelnen Figur. Plastische Modellierung, die mit schweren Schatten tiefe Höhlung schuf, weicht einer malerischen Haltung der Töne in der Fläche, und zugleich wird überzeugender die Raumtiefe gewonnen, Architektur als Darstellungsmittel, nicht mehr als Schmuckmotiv verstanden, auf einer übersichtlich geordneten Bühne ein Vorgang dramatisch schaubar entwickelt.

Der haarscharfen Niederschrift des Bildgedankens genügen wenige Konturlinien, die nur durch ein paar Striche sparsamster Innenzeichnung ergänzt und durch wenige Tuschflecken farbig belebt werden. Noch kann man jene scheinbare Unsicherheit einer Hand wahrnehmen, der es nicht darauf ankommt, einen Kreis sauber zu ziehen, einer Ornamentlinie schönen Schwung zu geben. Aber dieser selben Hand ist es unfehlbar bewußt, wie eine Form in der Fläche zu stehen hat, wie viel notwendig ist, um eine Figur in unzweideutig sprechender Geste zu umschreiben.

Holbeins Stil klassischer Kompositionszeichnung, der von allem Beiwerk einmaliger Individualisierung ebenso befreit ist, wie er dem Eindruck endgültiger Formung sich nähert, hat nun seine Höhe erreicht. Es weht in diesen Entwürfen etwas von jener kühlen Höhenluft des Unübertrefflichen, in die deutsche Kunst nur selten eingetreten ist, etwas von jener über alle Problematik erhabenen Vollendung, die keine Frage offen läßt, die, selbst aller Subjektivität des Künstler-Ich scheinbar überhoben, auch von dem Erlebenden ein Maß ruhiger Objektivität verlangt, das Viele mit dem Genuß am Kunstwerk nicht vereinbar glauben.

Wie alle früheren, so sind auch diese letzten Basler Wandgemälde bis auf wenige traurige Reste zugrunde gegangen, und ebenso sind von den großen dekorativen Entwürfen und Wandmalereien, die Holbein in England ausführte, wohin er 1532 zurückkehrte, nur geringe Spuren erhalten geblieben. Ob die Zeichnung einer Mutter mit ihren vier Kindern (57) für die Übertragung in ein Wandbild bestimmt war, mag zweifelhaft bleiben, obgleich die Komposition auf solche Verwendung zu deuten scheint. Sicher ist eine Estrade mit blasenden Musikanten die Skizze für ein verlorenes Wandgemälde, und als schönster Rest von Holbeins einstmals berühmten Festdekorationen blieb der große Entwurf zu dem Parnaß mit Apoll und den Musen, der zum Einzuge der Königin Anna Boleyn im Jahre 1533 den Stahlhof in London schmückte (58).

Was diese Zeichnung heutigen Augen so kostbar erscheinen läßt, ist der Charakter einer ersten flüchtigen Anlage, der ihr, im Gegensatz zu den durchgebildeten Entwürfen, wie sie für die Basler Ratsbilder erhalten blieben, den Vorzug handschriftlicher Unmittelbarkeit sichert. Die Basler Zeichnungen sind

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0027
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

von dem englischen Blatt grundsätzlich unterschieden durch das Tempo des Striches, der das eine Mal bedächtig, das andere Mal rasch und unbedenklich geführt erscheint. Es ist die gleiche Sicherheit einer Gesamtvorstellung, die gleiche Nichtachtung des einzelnen Striches, aber das eine Mal der freie Zug einer aus freier Vorstellung gestaltenden Hand, das andere Mal die zögernde Schrift eines als Vorlage der Übertragung bestimmten endgültigen Kompositionsentwurfes.

Man sagt nicht zu viel, wenn man den in freien Rhythmen ansteigenden Bau dieser Festdekoration als die schönste und glücklichste Erfindung der deutschen Renaissance bezeichnet. Angesichts eines solchen Blattes muß man es immer von neuem beklagen, daß von den entscheidenden Schöpfungen des Meisters nahezu nichts erhalten blieb, daß gerade der Holbein des letzten Jahrzehntes der Nachwelt nur mehr als der bevorzugte Bildnismaler des englischen Hofes erscheint.

Der Stahlhof, der zum Einzug der Königin jene großartige Dekoration trug, war die Niederlassung der deutschen Kaufleute, in deren Kreise Holbein nach seiner Rückkehr zuerst Aufnahme und Beschäftigung fand. Seinen alten Gönner hatte Holbein nicht mehr in London angetroffen. Thomas More lebte, seiner Stellung enthoben, vom König in Ungnade entlassen, einsam auf einer ländlichen Besitzung. Aber Holbeins Name hatte nun auch draußen schon genügenden Klang. Bald zog ihn der König selbst in seine Dienste, und am Hofe vollendete der Meister jene Bildnisgalerie der englischen Großen, die er im Hause des Thomas More begonnen hatte.

Holbeins späte Bildniszeichnungen, von denen sich eine stattliche Folge in Windsor erhalten hat, sind durch eine klare Festigkeit der Auffassung, eine männliche Bestimmtheit der Charakterisierung ausgezeichnet. Jedes subjektive Moment scheint endgültig ausgeschaltet. Der Künstler verschwindet in seinem Werke. Die Persönlichkeit des Gestaltenden hat sich ausgelöscht, um Natur gleichsam selbst zum Sprechen zu bringen.

Es ist darauf hingewiesen worden, daß offenbar Holbein für diese Bildniszeichnungen sich der Glastafel bedient habe, die ein Pausen nach dem Modell selbst gestattete. Unsere Zeit ist nicht gern bereit, die Verwendung eines solchen mechanischen Hilfsmittels dem Künstler zuzubilligen. In früheren Epochen war man naiver auf das Ziel bedacht und beflissen, den Weg zu erleichtern. Man weiß, wie Dürer sich in theoretischen Erwägungen und praktischen Übungen um die Lehrbarkeit der Kunst bemühte. Das ideale Ziel seiner Propositionsstudien war die Ausschaltung des irrationalen Elementes im künstlerischen Schaffensprozeß. Von Holbein weiß man nicht, daß er mit theoretischen Arbeiten sich abgegeben hätte. Ein Blatt mit schematisch gezeichneten Köpfen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0028
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

und einer in stereometrische Form umgebildeten Hand (Abb.) mutet nur wie ein flüchtiger Versuch an, kaum wie der Rest eines auf systematische Konstruktion abzielenden Studienwerkes. Aber ein Hilfsmittel, das ihm die gewohnte Arbeit des Porträtierens zu erleichtern geeignet war, mochte er wohl gern annehmen. Vielleicht hatte er die Glastafel schon auf seiner Reise nach Frankreich kennen gelernt, wo die Clouets sich ihrer bedient zu haben scheinen. Jedenfalls muß man glauben, daß er, als er zum zweiten Male nach England reiste, die Scheibe mit sich führte, die er nun vor dem Modell aufzustellen sich gewöhnte.

Kennzeichen der mit der Scheibe gezeichneten Porträts ist die unfrei gezogene, gelegentlich absetzende Linie, die den Duktus des Pausens verrät. Der Kontur, der von der Glastafel abgelesen wurde, scheidet sich deutlich von der Binnenzeichnung, die malerisch mit weichen Kreiden eingetragen ist.

Die Beurteilung der englischen Porträtzeichnungen wird durch den schlechten Erhaltungszustand außerordentlich erschwert. Der zarte Strich mochte sich bald verreiben, und die dahinschwindenden Linien wurden von fremder Hand nachgezogen. Das Schicksal der Blätter macht es überdies begreiflich, daß sie mannigfachen Beschädigungen ausgesetzt waren, ehe sie in der Bibliothek zu Windsor endgiltige Ruhe fanden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0029
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die ganze Sammlung war der Überlieferung zufolge im Besitz König Eduards VI. gewesen. Schon aus jener Zeit stammen die Namenaufschriften, die Sir Jon Cheke auf die Blätter gesetzt haben soll. Aus unbekanntem Anlaß wurde die ganze Folge nach Frankreich verkauft und gelangte erst von dort durch Vermittlung des Herrn von Liancourt an König Karl I. zurück. Dieser gab sie dem Earl von Pembroke in Tausch gegen ein Bild von Rafael. Vom Earl von Pembroke wanderten die Blätter zu dem Earl von Arundel. Nach seinem Tode erwarb sie auf Anraten Peter Lelys König Karl II. Er scheint seinen Besitz nicht sonderlich geachtet zu haben, da die Sammlung siebzig Jahre lang vollkommen verschwunden blieb. Erst Königin Karoline, die Gattin Georgs II., entdeckte sie in einem alten Schranke des Kensington-Palastes wieder, wo sie versteckt und vergessen gelegen hatte. Die Blätter wurden nun gerahmt und zuerst in Richmond, später in Kensington aufgehängt, schließlich in Klebebände gebracht, aus denen sie erst in neuer Zeit befreit worden sind.

Der Bericht über diese wahrhafte Odyssee der berühmten Zeichnungen, die zuerst in den Faksimilestichen Bartolozzis der weiteren Welt bekannt wurden, gibt eine Erklärung für den teilweise mehr als beklagenswerten Erhaltungszustand der Blätter, von denen manche trostlos verrieben, die meisten noch erbarmungsloser von fremder Hand überarbeitet sind. Aber es bleibt trotz allem, zumal wenn man sich an die besser konservierten Stücke hält, der Eindruck einer wahrhaft überlegenen Meisterschaft, deren Kennzeichen äußerste Sparsamkeit der Mittel ist (59-68).

Der Schöpfer dieser Bildnisse hatte immer nur die Sache im Auge. Er dachte nicht an interessante Wirkung, sondern er meinte den Gegenstand selbst. Die Bildnisaufnahmen, die er zeichnete, waren nur Werkstattmaterial des Malers. Er notierte mit ein paar Worten die Farben, gab ein Schmuckstück noch einmal deutlicher am Rande (64), um für die endgiltige malerische Gestaltung vorbereitet zu sein. Und diese Bildnisse wurden in ihrer absichtslosen Natürlichkeit, ihrer klaren Objektivität, ihrer selbstverständlichen Gelassenheit, ihrer aller handschriftlichen Eigenform entsagenden malerischen Haltung die Höchstleistung europäischer Menschendarstellung.

Denkt man zurück an die Porträtzeichnungen der älteren Generation der großen Meister deutscher Malerei, so erscheinen sie alle, selbst Dürers großartige späte Köpfe, noch gleichsam gotisch, in der Tradition des Mittelalters verhaftet in der zeichnerischen Intensität des Striches wie in der scharfen Gespanntheit des Ausdrucks. Diese Menschen stammten, wie die Meister, die ihr Bildnis zeichneten, aus einer dumpfen Enge, sie fühlten sich als Kämpfer, mußten um das Recht der Persönlichkeit ringen, sie waren streitbare Geister, und die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0030
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Kunst selbst, die ihr Bildnis gestaltete, ward in grundstürzender Umwälzung, in Sturm und Drang zu neuer Freiheit geboren. Aus solcher Stimmung teilte sich die innere Erregtheit einer wahrhaft revolutionären Gesinnung allen Gestaltungen jener Epoche mit.

Holbein war der Sohn einer neuen Zeit und in Deutschland ihr einziger Meister von wahrhaft europäischem Range. Seinen Menschen eignet die kühle und ruhige Gelassenheit eines selbstsicheren Geschlechtes, das sich des Rechtes und der Würde der Persönlichkeit von Geburt an bewußt war. Diese Menschen erscheinen bedeutend durch die Haltung, die ihnen ihr Maler verliehen hat, und der Maler fand an diesen Modellen die Bestätigung einer eigenen inneren Freiheit, die er in den doch noch engen Verhältnissen eines bürgerlichen Gemeinwesens nicht zu entfalten vermocht hätte.

Äußere Nöte hatten den Meister im Jahre 1526 zum ersten Male in die Fremde getrieben. Als er sich nochmals entschloß, außer Landes zu gehen, tat er es, trotzdem der Rat von Basel sich ernstlich bemühte, den berühmten Künstler der Stadt zu erhalten. Er hatte die große Welt kennen gelernt, und es hielt ihn nicht mehr in der kleinbürgerlichen Umgebung. Diesmal wußte er, wohin er ging. Er zog nicht in eine unbekannte Fremde, sondern er kehrte zurück an eine Stätte, an der ihm das Leben lebenswerter dünken mochte, wo die Künste nicht zu „frieren“ brauchten. „Wie wird mich nach der Sonnen frieren,“ hatte Dürer geschrieben, als er Venedig verlassen mußte. Holbein fror es in Basel nach der freieren Luft, die er einmal in London geatmet hatte.

Von dem Umfang der Tätigkeit, die Holbein in England entfaltete, erhält man einen schlechten Begriff, wenn man allzu ausschließlich an die erhaltenen Arbeiten des Bildnismalers denkt. An dem Königshofe stand der Künstler im Dienste einer großartigen fürstlichen Prunkentfaltung, die allerdings nicht durchaus mit Kunstliebe gepaart zu sein brauchte. Es gab dort nicht einen verständnisvollen Sammler, wie den Amerbach in Basel, der wenigstens die Zeichnungen sorglich verwahrte, in denen von den zahlreichen untergegangenen Wandgemälden und Festdekorationen eine sichere Kunde auf die Nachwelt hätte kommen können. Von dem Schicksal der Bildniszeichnungen wurde berichtet. Von den großen eigenhändig gezeichneten Kartons, die zur Übertragung auf die Wandfläche dienten, hat sich nur ein einziges Bruchstück erhalten, von den architektonischen Entwürfen allein die Zeichnung für einen prunkvoll verzierten Kamin. Selbst eine große Folge von dekorativen Studien und Vorlagen für Goldschmiedearbeit aus Holbeins späten englischen Jahren gelangte in Amerbachs Besitz und mit dessen Schätzen in die Basler Kunstsammlung, während ein zweites Skizzenbuch erst in neuerer Zeit dem britischen Museum zufiel.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0031
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Die unerhörte Formenphantasie und reiche Erfindungsgabe des Zeichners spricht aus diesen Skizzen und Entwürfen, die zumeist als Vorlagen für Goldschmiedearbeit bestimmt waren. Was ehedem nur in rahmendem Beiwerk sich ausleben durfte, wird nun zum Hauptmotiv in zierlichen Schmuckstücken und reichen Prunkgefäßen.

In dem freien Spiel mit der Form, das diese Studienblätter offenbaren, erschließt sich die Bedeutung der reichen Kunst Holbeins. Auch Dürer war innerlich voller Figur, und doch fügten sich in seiner Vorstellung langsamer die Glieder einer Kette, setzte er oftmals, vom Teil ausgehend, vorsichtig eines zum anderen. Holbein hat immer das Ganze im Auge, gestaltet in großen Zusammenhängen. Wenn er eine Komposition anlegt, so sucht er zuerst den Rhythmus ihrer Hauptformen, wenn er sie abwandelt, so ist jede Veränderung des Einzelmotivs nur eine Folge der sich umbildenden harmonischen Beziehungen in der Gesamtfläche. Holbein kennt keine Sparsamkeit im Verwerfen und Neugestalten. Er schöpft aus einem unversiegbaren Born. Er gibt ein paar Varianten, von denen keine der anderen nachsteht, gleichsam zur Auswahl. Er wird nicht müde, einen Medaillonentwurf nochmals und nochmals von neuem zu zeichnen, wenn ihn der Rhythmus der Bewegung nicht vollkommen zu befriedigen scheint (70). Aber er ist zugleich immer haushälterisch in seinen Mitteln, wie er im Strich äußerste Sparsamkeit übt; so zeichnet er nicht mehr als die Hälfte etwa eines Pokals, da die Gegenseite ohne Schwierigkeit durch Umdruck zu gewinnen ist (78).

Wie in den frühen Entwürfen für Hausfassaden, so scheiden sich in den späten Goldschmiedevorlagen die raschen Skizzen von den sauber durchgebildeten Werkzeichnungen, über deren eigenhändige Ausführung oft nicht leicht ein endgültiges Urteil gewonnen werden kann, da wieder zweierlei Zweck zweierlei Handschrift begründet und im Einzelfall schwer zu entscheiden ist, ob der Künstler selbst die eigene Hand zu langsamer Führung nötigte, oder ob er die Übersetzung der eilend niedergeschriebenen Skizze in ein sauberes Vorlageblatt geschulten Gesellen überließ.

Heutigen Augen jedenfalls, die Skizzen zu sehen gewohnt sind, und heutigem Geschmack, der im Unfertigen einen Reiz empfindet, liegt es näher, den Geist des Schaffenden in handschriftlichen Studien zu erkennen als in der durchgebildeten Arbeit. Seit den Basler Scheibenrissen, in deren Rahmenwerk zuerst die Phantasie des Zeichners sich in freiem Spiel ergehen durfte, hat Holbeins Gestaltenwelt sich zu leichtester Beweglichkeit entfaltet. Wie im Porträt die höchste Objektivität einer klassischen Kunst sich in der vollkommenen Individualisierung der darzustellenden Persönlichkeit äußert, so in der Idealfigur in einer gleichsam überpersönlich typischen Bildung, die auf jede Erinnerung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0032
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

an den menschlichen Einzelfall, an Modellstudium und Charakterschilderung Verzicht leistet. Holbeins Menschen scheinen nun alle einer großen Familie anzugehören. Sie ähneln einander ebenso in dem allgemein zugrunde liegenden Schönheitsideal wie in der typischen Bewegungsform, die etwas von tänzerischer Gelöstheit hat, die, sei es im Rhythmus der Einzelfigur, sei es in den Begegnungen einer Gruppe, gleichsam in sich selbst zurückzukehren scheint, nicht nach außen wirkt, sondern in dem Raumvolumen wie in der Gefühlssphäre, in der sie einsetzt, sich auch vollendet.

Wie es dieser Kunst niemals ernst war mit der Darstellung eines Gefühls, wie sie niemals weder Gut und Böse noch Schmerz und Freude unterschied, sondern jeder Affekt ihr gleichermaßen Anlaß einer Bewegungsgeste wurde, die sich in anmutiges Linienspiel umsetzt, sei es nun, daß der Kampf des Erzengels mit dem Teufel das Motiv bildet (71) oder der Schreck der Thisbe um Pyramus' Tod (82), ein drängendes Beten (76) oder ein liebendes Umfangen (74), so war sie eben um dieses eingeborenen rhythmischen Gehaltes willen wie keine andere befähigt, Schmuckformen zu bilden und den menschlichen Körper als solchen, nicht in einer ornamentalen Stilisierung, dem freien Zierwerk einzuordnen.

Durch ihre eigene Bewegung wird eine Holbeinsche Gestalt zu einem rhythmisch vollendeten Gebilde, das nicht der Angleichung an dekorative Formen bedarf, um schmückende Wirkung zu entfalten. Wenn Holbein zwei Zentauren zeichnet (69), so schreiben sich wie von selbst ihre Umrißlinien einem klaren Flächenornament ein, und wenn er menschliche Leiber in Blattformen auslaufen läßt (78), so scheint nirgendwo ein Widerspruch fühlbar zu werden, da das gleiche rhythmische Gefühl überall die Feder beseelt.

In Prunkwaffen (80-83) hat Holbein das reichste und vielgestaltigste Spiel bewegter Formen entfaltet. Da wimmelt es von Figürchen, die zwischen Ranken und Füllhörnern, zwischen Fabeltieren und Bandwerk sich in anmutig freiem Kontrapost bewegen, in kühnen Wendungen zierlich gedrehter Leiber, in einem Kampf, der niemals Ernst ist, einer Verschlingung der Glieder, die immer klar sich löst und niemals zu schmerzhafter Spannung wird, auf und niedersteigen, einander fliehen und wieder suchen.

Jene vollkommene Lösung der von der italienischen Renaissance geschaffenen Form, die in ihrem Heimatlande schon im Augenblick ihrer Vollendung die Wendung ins Barocke erfuhr, hat um die Mitte des Jahrhunderts neben dem Florentiner Goldschmied Benvenuto Cellini allein der Deutsche Holbein vollbracht. Unter seinen Händen wurde der Stoff bildsam geschmeidig. Er fand den Weg zu rokokohafter Grazie und Zierlichkeit in einem Reichtum überquellender Phantasie, die schon einmal ähnlich im spätgotischen Ornament auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0033
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

deutschem Boden erblüht war, und die nochmals im achtzehnten Jahrhundert hier dem üppigsten Dekorationsstil, den die Welt gesehen hat, die spezifische Wendung ins maßlos Ungebändigte geben sollte.

Wie es für diesen Stil charakteristisch ist, daß die Dekoration von der Architektur sich freimacht und in selbständigem Leben Wände und Bauglieder überspinnt, so war Holbein nicht eigentlich ein Baumeister. In England werden traditionell ein paar architektonische Schöpfungen auf ihn zurückgeführt, aber man weiß nichts sicheres von Bauten, die er entworfen oder ausgeführt hätte, bis auf eine Zeichnung für einen Kamin und eine andere für eine Fensterumrahmung (85), die wiederum eher für malerische als für plastische Ausführung bestimmt scheint.

Holbein nimmt Elemente der barocken Formengrammatik auf, aber er spielt mit den Voluten und Verkröpfungen, er läßt ein Bauglied in eine vom Luftzug seitwärts gewehte Quaste auslaufen, aus einem Feuerbecken Flammen und Rauch aufsteigen, die das architektonische System vollends in irrationale Bewegung auflösen. Und wie er schon in seinen frühen Fassadenmalereien nicht jede Form in ihrer letzten Konsequenz verstanden wissen wollte, so nutzt er auch jetzt die ganze Fülle der Motive zum Bau eines beweglichen Scheingerüstes, das in einer straff gefaßten Gesamtkomposition doch jede malerische Freiheit wahrt und keine zeichnerische Laune der architektonischen Notwendigkeit zu opfern gewillt ist.

Nicht Stein war das Material dieser Kunst, die einen bildsameren Stoff brauchte und darum dem Goldschmiedehandwerk sich verbündete. Auf einen seiner Pokalentwürfe schrieb Holbein den Namen Hans' von Antwerpen (78), eines in London ansässigen Meisters, und seine genau durchgebildeten Vorlagen für Edelsteinfassungen zeigen, wie er mit dem Handwerk aufs innigste vertraut gewesen ist. In dem ebenso festen wie geschmeidigen Metall konnten Holbeins zierlichste Ranken, seine beweglichsten Figürchen verwirklicht werden, hier konnte er in spielenden Erfindungen seiner Phantasie freien Lauf lassen, da ihm keine fremden Rücksichten Zügel anlegten. Skizzenhafte Entwürfe für einen hohen Tafelaufsatz (77), für ein kleines Schmuckrähmchen (84) scheinen ganz von der Laune des Augenblicks eingegeben, und doch wird jede Form sinnvoll und lebendig, eben weil alles Architektonische sich in ein bewegliches Spiel gelöst hat, weil es überhaupt keine geraden Linien und keine rechtwinkligen Begegnungen gibt in einem wahren Feuerwerk sprühender Kurven, die sich bald zu Voluten und Balustern verdichten, bald zu Puttengestalten und menschlichen Formen, zu frei entfalteten Figürchen oder zu Fabelwesen, die in ornamentale Gebilde sich lösen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0034
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Eine unermüdlich Formen zeugende Phantasie hat diese Goldschmiedeentwürfe geschaffen, aber die helle Erfindungsgabe, die hier ihr Spiel trieb, ist von nichts weiter entfernt als von trüber Phantastik. Anschauliche Klarheit ist immer das Kennzeichen Holbeinscher Kunst, die genial ist, weil sie niemals genialisch sich gebärdet. Mit ruhigem Blick schritt Holbein durch das Leben. Mit sicherer Hand schrieb er die Formen nieder, die vor seinem inneren Auge entstanden. Festigkeit der Vorstellung, nicht Laune der Erfindung ist das eigentliche Kennzeichen seiner gestaltenden Phantasie.

Der einstmals vor zwei Jahrzehnten als wandernder Handwerksgeselle in Basel eingekehrt war, ging nun in Seiden und Sammet gekleidet, da er im Jahre 1538 ein letztes Mal „aus Engelland wider gen Basel uff eine zit kam". Vergebens suchte der Rat der Stadt durch lockende Anerbietungen den berühmten Meister in der Heimatstadt zu halten. Ihn zog es zurück in das große Leben, in die Luft des Hofes. Im Herbst des Jahres 1543 ist er in London gestorben. Die Pest wütete damals in der Stadt, und wahrscheinlich ist er ihr zum Opfer gefallen, in der Blüte des Mannesalters, kaum 46jährig. So blieb bis in ihre letzten Züge auch seiner Kunst etwas von jugendlicher Leichtigkeit und männlicher Sicherheit, da sie nicht den Wandel zur Tiefe des Greisenalters erlebte.

Fern ihrer Heimat, dem Boden entfremdet, auf dem sie entstanden, ging Holbeins Kunst von hinnen. Im Zenith des Ruhmes, zum Firmament europäischer Geltung emporgestiegen, verließ das mit ruhigem Glanze leuchtende Gestirn den von vielen flackernden Lichtern erhellten Weg deutscher Kunst, der nach Holbeins frühem Tode rasch und für lange Zeit in tiefes Dunkel hinabführen sollte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0035
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

W = Woltmann.

Titelbild. Weiblicher Akt mit Steinen in den Händen.
Feder und Tusche auf rötlich getöntem Papier, weiß gehöht.
204×122.
W. 104. *Basel.*

1. Randzeichnung im „Encomium Moriae" (Lob der Narrheit) des Erasmus von Rotterdam, Basel, J. Froben, 1514.
Feder.
66×40.
W. 111. *Basel.*

2. Bildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer von Basel.
Vorzeichnung zu dem 1516 datierten Gemälde in der Basler öffentl. Kunstsammlung.
Silberstift auf grundiertem Papier, stellenweise mit Rötel gehöht. In der linken oberen Ecke Farbnotizen.
281×191.
W. 33. *Basel.*

3. Bildnis der Dorothea Kannegießer, Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer.
Gegenstück des vorigen, in gleicher Technik und wie dieses Vorzeichnung zu dem Gemälde von 1516.
287×203.
W. 34. *Basel.*

4. Zwei Schildhalter mit dem Wappen des Hans Fleckenstein.
Datiert 1517.
Scheibenriß, Feder, laviert.
416×280. *Braunschweig.*

5. Leaina vor den Richtern.
(Die Geliebte des Tyrannenmörders Aristogeiton beißt sich die Zunge ab, um nicht Verrat üben zu müssen.)
Entwurf für ein Gemälde der Fassade des Hertensteinhauses in Luzern. (1517-18.) Die freigelassenen Stellen im oberen Teil entsprechen dem gotischen Bogenfries des Hauses.
Feder, laviert.
180×137.
W. 103. *Basel.*

6. Haustür.
Teilentwurf zu einer Fassadenbemalung, wahrscheinlich für das Hertensteinhaus in Luzern (1517-18).
Feder, laviert, Marmorierung rot.
310×450.
W. 53. *Basel.*

7. Drei Bauern, mit dem Wappen des Malers Sebastian Holdermeier von Luzern. Datiert 1518.
Scheibenriß, Feder, laviert, einzelne Stellen rötlich getuscht.
W. 107. *Basel.*

8. Maria mit Kind, sitzend, bez. HH, datiert 1519.
Feder auf grauschwarz getöntem Papier, weiß gehöht.
W. 172. *Leipzig.*

9. Wappen der Freiherren von Hewen zu Hohentruns, bez. H, datiert 1520.
Scheibenriß, Feder, laviert.
595×545.
W. 49. *Basel.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0036
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

10. Maria mit Kind, stehend, bez. HH, datiert 1520.
Feder, laviert.
208 × 155.
W. 127. *Braunschweig.*

11. Haus zum Tanz.
Entwurf zur Fassadenmalerei.
Feder, laviert.
534×368.
W. 94. *Basel.*

12. Haus zum Tanz.
Teilaufriß der Fassadenmalerei.
(Eigenhändigkeit nicht unbezweifelt).
Feder, koloriert.
570×338
W. 118. *Berlin.*

13. Fassadenentwurf mit thronendem Kaiser.
(wahrscheinlich für das der Familie Amerbach gehörige „Haus zum Kaiserstuhl" in Basel).
Feder, über schwarzer Kreide, laviert.
170×198
W. 48. *Basel.*

14. Der Perserkönig Sapor und Kaiser Valerian.
Entwurf zu der 1521 in Auftrag gegebenen Wandbemalung des Großrats-Saales in Basel, von der 2 Wände 1522 fertiggestellt waren.
Feder, leicht farbig angelegt.
285×270.
W. 47. *Basel.*

15. Weibliches Bildnis.
Modellstudie für die Madonna von Solothurn. 1522.
Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand überarbeitet.
197×165
W. 234. *Paris.*

16. Die heilige Sippe, bez. Hans Hol.
Feder und Tusche auf rot getöntem Papier, weiß gehöht.
428×308.
W. 62. *Basel.*

17. Maria mit dem Kinde an der Brust, sitzend.
Feder auf grau getöntem Papier, weiß gehöht.
212×148.
W. 52. *Basel.*

18. Der heilige Adrian.
Wahrscheinlich Entwurf für einen Altarflügel ähnlich dem heiligen Georg von 1522 in Karlsruhe.
Feder auf grau getöntem Papier, weiß gehöht.
272×180. *Paris.*

19. Kreuztragung Christi.
Feder und Tusche auf grau getöntem Papier, weiß gehöht.
173×230
W. 51. *Basel.*

20. Zunftessen.
Mit der Jahreszahl 1522.
Scheibenriß, Feder, laviert
325×314. *New-York.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0037
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

21. Der verlorene Sohn als Schweinehüter.
Scheibenriß, Feder, laviert.
312×210.
W. 101. *Basel.*

22. Bannerträger des Urserentales in Uri.
Scheibenriß, Feder, laviert und leicht farbig angelegt.
428×318. *Berlin.*

23. Maria mit dem Kind.
Scheibenriß, Feder, über schwarzer Kreide, laviert. (Linke Hälfte einer Doppelscheibe, vgl. das folgende Blatt.)
543×373.
W. 82. *Basel.*

24. Kirchenfürst.
Scheibenriß, Feder über schwarzer Kreide, laviert. (Rechte Hälfte einer Doppelscheibe, vgl. das vorangehende Blatt.)
543×373.
W. 83. *Basel.*

25. Wilder Mann.
Scheibenriß, Feder laviert.
320×215.
W. 209. *London.*

26. Die heilige Elisabeth.
Scheibenriß, Feder, laviert.
377×308.
W. 90. *Basel.*

27. Geißelung Christi.
Aus der Folge der Passion Christi in 10 Blättern.
Scheibenriß, Feder, laviert.
432×311.
W. 67. *Basel.*

28. Verspottung Christi.
Aus der Folge der Passion Christi in 10 Blättern.
Scheibenriß, Feder laviert.
433×309.
W. 68. *Basel.*

29. Entkleidung Christi.
Aus der Folge der Passion Christi in 10 Blättern.
Scheibenriß, Feder, laviert.
432×309.
W. 73. *Basel.*

30. Einhörner mit Wappenschild.
Scheibenriß, Feder laviert.
420×312.
W. 93. *Basel.*

31. Landsknechte mit Wappenschild.
Scheibenriß. Feder, laviert und leicht farbig angelegt.
(Kopien der Figuren finden sich nach P. Ganz auf einem 1524 datierten Scheibenriß in Bern.)
457×365.
W. 119. *Berlin.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0038
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

32. Reich gekleidete Dame.
Aus der Folge von fünf Basler Frauentrachten.
Feder, laviert.
291×196.
W. 76. *Basel.*

33. Bürgersfrau.
Aus der Folge von fünf Basler Frauentrachten.
Feder, laviert.
291×199.
W. 80. *Basel.*

34. Der Erzengel Michael.
Entwurf für eine Holzstatue (?).
Feder, laviert.
390×228.
W. 99. *Basel.*

35. Die Hand des Erasmus von Rotterdam.
Studie zu dem 1523 datierten Bildnis in Longford Castle.
Silberstift mit Rötel auf grundiertem Papier.
205×152.
W. 231. *Paris.*

36. Herzogin Jeanne de Boulogne. Nach der Statue in Bourges.
Farbige Kreide.
397×275.
W. 45. *Basel.*

37. Kaiser Heinrich und Kunigunde mit dem Basler Münster.
Entwurf zur linken Tür des Orgelgehäuses im Basler Münster.
Feder, laviert.
380×320.
W. 98. *Basel.*

38. Maria mit Kind und der heilige Pantalus.
Entwurf zur rechten Tür des Orgelgehäuses im Basler Münster.
Feder, laviert.
380×320.
W. 98. *Basel.*

39. Lamm.
Farbige Tuschzeichnung.
206×246.
W. 105. *Basel.*

40. Fledermaus.
Farbige Tuschzeichnung.
167×279.
W. 106. *Basel.*

41. Bildnis des Jakob Meyer zum Hasen, Bürgermeister von Basel.
Naturstudie für das Stifterbildnis des Marienbildes in Darmstadt.
Farbige Kreide.
384×276.
W. 40. *Basel.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0039
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

42. Bildnis der Dorothea Meyer, Gattin des Bürgermeisters Jakob Meyer.
Naturstudie für das Stifterbildnis auf dem Marienbilde in Darmstadt.
Farbige Kreide.
395×282.
W. 41. *Basel.*

43. Bildnis der Anna Meyer, Tochter des Bürgermeisters Jakob Meyer.
Naturstudie für das Stifterbildnis auf dem Marienbilde in Darmstadt.
Farbige Kreide.
391×275
W. 42 *Basel.*

44. Bildnis eines Jünglings.
Farbige Kreide.
401×366.
W. 38. *Basel.*

45. Landsknechtskampf.
Feder, laviert.
284×434.
W. 63. *Basel.*

46. Bildnis eines englischen Herrn.
Farbige Kreide.
387×279.
W. 36. *Basel.*

47. Bildnis des Sir Henry Guildford, Stallmeister König Heinrichs VIII.
Studie zu dem 1527 datierten Porträt in Windsor.
Farbige Kreide.
385×295.
W. 282. *Windsor.*

48. Bildnis der Margaret Bryan, Gemahlin des Sir Henry Guildford.
Studie zu dem 1527 datierten Porträt bei Vanderbilt, New York.
Farbige Kreide.
552×385
W. 32. *Basel.*

49. Bildnis des Sir Nicholas Carew, Stallmeister König Heinrichs VIII.
Studie zu dem Porträt in Dalkeith Castle.
Farbige Kreide.
550×386.
W. 31. *Basel.*

50. Bildnis des William Warham, Erzbischof von Canterbury.
Studie zu dem 1527 datierten Porträt in London, Lambeth House.
Farbige Kreide.
410×310.
W. 281. *Windsor.*

51. Gruppenbildnis der Familie des Thomas More.
Vorstudie zu dem 1528 entstandenen, heut verschollenen Gemälde.
Feder.
385 × 525.
W. 35. *Basel.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0040
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

52. Bildnis des Richters John More, Vater des Thomas More.
Studie zu dem Gruppenbildnis von 1528.
Farbige Kreide.
350 × 275.
W. 275. *Windsor.*

53. Bildnis des John More, Sohn des Thomas More.
Studie zu dem Gruppenbildnis von 1528.
Farbige Kreide.
380 × 280.
W. 276. *Windsor.*

54. Bildnis der Anna Cresacre, Gattin John Mores des Jüngeren.
Studie zu dem Gruppenbildnis von 1528.
Farbige Kreide.
373 × 266.
W. 277. *Windsor.*

55. Samuel verflucht den König Saul.
Entwurf zu dem 1530 ausgeführten Wandgemälde im Großrats-Saal zu Basel.
Feder, laviert und leicht farbig angelegt.
215 × 535.
W. 64. *Basel.*

56. Rehabeam bedroht die Räte seines Vaters.
Entwurf zu dem 1530 ausgeführten Wandgemälde im Großrats-Saal zu Basel.
Feder, laviert und leicht farbig angelegt.
236 × 388.
W. 65. *Basel.*

57. Gruppenbildnis einer Dame mit vier Kindern, wahrscheinlich der Gemahlin des Herzogs von Suffolk.
Feder, laviert.
134 × 171.
W. 189. *London.*

58. Der Parnaß. Apollo mit den Musen.
Entwurf für die Festdekoration des Stahlhofes in London zu dem Krönungszuge der Königin Anna Boleyn am 31. Mai 1533.
Feder, laviert und leicht farbig angelegt.
421 × 384.
W. 175. *Berlin.*

59. Bildnis des Sir Nicholas Poyns.
Studie zu einem 1535 datierten, verschollenen, nur in einer Kopie (ehemals in Paris beim Marquis de la Rosière) erhaltenen Gemälde.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand mit Tusche übergangen.
260 × 180.
W. 300. *Windsor.*

60. Bildnis des Sir Richard Southwell.
Studie zu dem 1536 datierten Porträt in Florenz.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand mit Tusche übergangen.
368 × 278.
W. 304. *Windsor.*

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0041
© Universitätsbibliothek Heidelberg

61. Bildnis der Königin Jane Seymour.
Studie zu dem 1536 entstandenen Gemälde in Wien.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand nachgezogen.
500 × 285.
W. 325. *Windsor.*

62. Bildnis des Charles de Solier, Sire de Morette, Gesandten von Frankreich.
Studie zu dem Gemälde in Dresden.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand überarbeitet.
325 × 245.
W. 146. *Dresden.*

63. Bildnis eines Unbekannten.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier, von späterer Hand teilweise mit Feder überarbeitet.
322 × 239.
W. 122. *Berlin.*

64. Bildnis des William Parr, Marquis of Northampton.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand überarbeitet.
317 × 212.
W. 316. *Windsor.*

65. Bildnis des George Brook, Lord Cobham.
Kreide auf rötlich getöntem Papier.
282 × 203.
W. 315. *Windsor.*

66. Bildnis der Lady Margaret Butts, Gattin des Leibarztes Heinrichs VIII.
Studie zu dem 1543 datierten Porträt in Boston, bei Mrs. Gardner.
Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand überarbeitet.
375 × 273.
W. 343. *Windsor.*

67. Bildnis einer unbekannten Dame.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier.
355 × 246.
W. 353. *Windsor.*

68. Bildnis der Joan Souch.
Farbige Kreide auf rötlich getöntem Papier, teilweise von späterer Hand überarbeitet.
295 × 212.
W. 344. *Windsor.*

69. Zwei Zentauren.
Aus dem „englischen Skizzenbuch“.
Feder, laviert.
103 × 183.
W. 110, 53. *Basel.*

70. Hagar am Brunnen mit dem Engel. — Abraham und Abimelech.
Entwürfe für Rundkompositionen in Goldschmiedearbeit. Aus dem „englischen Skizzenbuch“.
Feder, laviert.
W. 110, 37-43. *Basel.*

71. Zwei Entwürfe zum Orden des heiligen Michael.
Aus dem „englischen Skizzenbuch“.
Feder, laviert.
63 × 92.
W. 110, 64. *Basel.*

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0042
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

72. Abraham und Hagar.

73. Opfer der Baalspriester.

74. Jakob und Rahel.

75. Ungedeutete Darstellung.

76. Opfer des Elias.
Entwürfe für Rundkompositionen. Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Durchmesser: 45.
W. 110, 63 u. 65-68. *Basel.*

77. Entwurf zu einem Tafelaufsatz in Goldschmiedearbeit.
Nur die linke Hälfte ausgeführt. Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder.
262 × 108.
W. 110, 99. *Basel.*

78. Entwurf zu einem Deckelpokal mit der Inschrift „Hans von Ant"(werpen).
Nur die linke Hälfte ausgeführt, die rechte Hälfte umgedruckt. Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder, teilweise laviert.
251 × 160.
W. 110, 104. *Basel.*

79. Entwurf zu einem Deckelpokal. Silhouettiert.
Feder.
350 × 198.
W. 109. *Basel.*

80. Entwurf für einen Degengriff.
Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder.
198×151.
W. 110, 98. *Basel.*

81. Entwurf für eine Messerscheide.
Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder, laviert- Umdruck.
294×56.
W. 110, 28. *Basel.*

82. Entwurf für einen Degengriff.
Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder, laviert- Umdruck.
90×207.
W. 110, 96. *Basel.*

83. Entwurf für eine Dolchscheide mit Darstellungen des Parisurteils, Pyramus und Thisbe, Venus und Amor.
Feder.
270×67.
W. 60. *Basel.*

84. Entwurf für einen Spiegelrahmen.
Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder.
154×103.
W. 110, 95. *Basel.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0043
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

85. Entwurf für eine Fensterumrahmung.
Feder laviert.
265×112.
W. 39. *Basel.*

Seite 21. Konstruktionszeichnung von Köpfen und Händen.
Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder.
128×192.
W. 110, 16. *Basel.*

Seite 27. Bacchanten
Aus dem „englischen Skizzenbuch".
Feder.
95×210.
W. 110, 45. *Basel.*

LITERATUR

A. Woltmann, Holbein und seine Zeit. Leipzig 1874.
A. L. Baldry, Drawings of Holbein. London o. J.
P. Ganz, Handzeichnungen von H. Holbein d. J. Berlin 1908.
P. Ganz, H. Holbein d. J., Des Meisters Gemälde. Stuttgart und Leipzig 1912.
Die Handzeichnungen H. Holbeins des Jüngeren. Herausgegeben von P. Ganz. Berlin. (Bisher 35 Lieferungen.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0044
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

TAFELN

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0045
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0046

© Universitätsbibliothek Heidelberg

The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0047
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0049
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0051
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0053
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0055
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0057
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0059
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0061
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

MER CHVI IVS
EIN PIONET

ANNO DOM INI
M·D·X·X

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0063
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0065
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0067
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0069
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0071
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

SAPOR·REX·PERSAR·

VALERIANVS·IMP·

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0073
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0075
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

16

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0077
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0079
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

18

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0081
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0083
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0085
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0087
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0089
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0091
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

24

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0093
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0095
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

26

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0097
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0099
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

28

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0101
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0103
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0105
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0107
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0109
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0111
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0113
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0115
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0117
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0119
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0121
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0123
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0125
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0127
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0129
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0131
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0133
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0135
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0137
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Harry Guldeford Knight.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0139
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0141
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0143
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Waramus Arch B^r Cant

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0145
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0147
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Iudge More Sr Tho: Mores Father.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0149
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Iohn More Sr Thomas Mores Son.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0151
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

54

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0153
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0155
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0157
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0159
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0161
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

N Poines ·Knight.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0163
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Southwell Knight.

NNO ETTATIS SV

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0165
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

ane Seymour Queen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0167
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

B.H

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0169
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0171
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0173
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

Brooke Ld Cobham.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0175
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

The Lady Buts.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0177
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0179
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

M Souch.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0181
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0183
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0185
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

71

72

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0187
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

73

74

75

76

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0189
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0191
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0193
© Universitätsbibliothek Heidelberg

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0195
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0197
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

81

82

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0199
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0201
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0203
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/glaser1924a/0205
© Universitätsbibliothek Heidelberg
The Getty